DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN

DON JUAN RUIZ DE ALARCÓN

CONFERENCIA

PRONUNCIADA EN MÉXICO, EL 6 DE DICIEMBRE DE 1913

POR

PEDRO HENRÍQUEZ UREÑA

Profesor de Historia de la lengua
y la literatura españolas en la Escuela de Altos Estudios de la Universidsd Nacional de México.



HABANA
IMPRENTA «EL SIGLO XX»
DE AURELIO MIRANDA
TENIENTE REY 27
1915



Aquí vengo, señores, en apariencia—muchos lo habréis oído decir ya,—a sostener una tesis difícil, arriesgada e imprevista, que no faltará quien declare carente de todo fundamento. Vengo a sostener,—se dice,—que Don Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza, el singular y exquisito dramaturgo, pertenece, de pleno derecho, a la literatura de México y representa de modo cabal el espíritu del pueblo mexicano.

Así formulada, rotunda y sin atenuaciones, la tesis es discutible, y acaso no deba quedar en pié. Estoy en la obligación, pues, de justificarla, definiéndola, explicándola, *limitándola.*

La tesis que ahora voy a exponer no es nueva en mí. Surgió tan pronto como tuve necesidad de definir mis opiniones sobre Alarcón, y me atreví a lanzarla al público hace cerca de dos años, en mi cátedra de Literatura Española en la Escuela Preparatoria de la Universidad Nacional: aquí presentes hay testigos. Los valiosísimos descubrimientos de mi distinguido compañero y amigo, D. Nicolás Rangel, con los cuales se prueba que Alarcón abandonó su país natal cuando había andado ya más de la mitad del camino de su vida (en 1613), me dieron audacia para desarrollar mi antigua tesis.

Implica ésta, para ser justamente inteligible, la exposición de lo que es lícito entender por literatura mexicana y aun por espíritu mexicano. Exige, además, la declaración previa de que no se pretende demostrar que todo Alarcón es explicable por su sola cualidad de mexicano: creo, antes que nada, en la personalidad

individual, y no en la nacional, como origen del genio. Las cualidades de nación y de época forman el marco que encuadra las individuales. ¿Necesitaré añadir que, al clasificar a Alarcón como mexicano, tampoco intento probar que sus obras son copias de las costumbres de Nueva España, y mucho menos del lenguaje y los hábitos del populacho, en quien suele equivocadamente pensarse que reside el carácter local? ''Pocas personas saben comprender con delicadeza las cuestiones relativas al espíritu de los pueblos,'' dice Renan en su clásico ensayo sobre *La poesía de las razas célticas.*

Creo indiscutible la afirmación de que existe un carácter, un sello regional, un *espíritu nacional* en México. Para concebirlo, para comprenderlo, hay que comenzar, a mi juicio, por echar a un lado la fantástica noción de la *raza latina,* a que tanto apego tiene el *demi-monde* intelectual. Sólo ha de hablarse de *cultura latina,* o, en rigor, *novolatina:* es decir, cultura de los pueblos que hablan idiomas romances, y que a Roma deben étnicamente muy poco, y en civilización mucho, pero no todo, porque lo más proviene de las fuentes griegas y hebreas y del vivificador contacto con los grupos germánicos en la Edad Media.

En México, como en toda la América de habla castellana, el elemento primordial es el español modificado. Modificado principalmente por el medio y luego por las mezclas: así lo prueba la unidad fundamental de la familia hispano-americana, que la distingue de la familia española europea (hasta en signos externos como la pronunciación) y que establece un parentesco mucho más cercano entre los pueblos más disímiles del Nuevo Mundo que entre cualquiera de ellos y España. El pueblo español, mucho más definido que los aborígenes de América,—definido por siglos de vida nacional, por la lenta modelación de la cultura, que es al cabo la que hace surgir las *voces de los pueblos,* el espíritu de las naciones—hubo de imponerse, de constituir el núcleo mental, el centro espiritual de las sociedades nuevas que aquí se organizaron.

Las modificaciones principales que recibió del medio, pero más que del físico (cuya influencia no ha de exagerarse), del medio social especialísimo que crearon las condiciones nuevas, las nuevas organizaciones y adaptaciones que exigía la vida en América, a raíz de una conquista sin precedentes en la historia. Después, al normalizarse esta vida, al definirse las costumbres, los grupos sometidos, aborígenes o no, que al principio se limitaron a continuar oscuramente sus tradiciones propias o se convirtieron en simples

imitadores del vencedor, fueron dando, a medida que se fundían con él, su contribución de carácter, de personalidad, al conjunto. En el caso de México, los elementos indígenas (como en las Antillas los africanos) han ejercido poderoso influjo en la vida nacional durante todo el siglo XIX. Las sociedades hispano-americanas adquirieron, así, su espíritu peculiar, el cual sólo espera el auxilio de una cultura más extensa y más alta que la alcanzada hasta ahora para manifestarse en plenitud. [1]

La existencia, inevitable e indiscutible, del espíritu nacional, del carácter regional, del local a veces, no implica en todos los casos, empero, la existencia de literaturas nacionales o regionales. ¿Existe una literatura hispano-americana? ¿Existen literaturas americanas?

Problema semejante al nuestro se discute en los Estados Unidos, poseedores de una literatura muy superior a la de las Américas españolas. La voz más autorizada acaso en el país, la del sabio y sereno William Dean Howells, ha dicho: "La literatura norteamericana no es sino una modalidad *(a condiction)* de la inglesa." Igual debe ser, en verdad, nuestra sentencia. En rigor absoluto, nuestra América no ha dado sino una contribución a la gran literatura española,—contribución que se propuso incorporar en la de su patria europea el siempre generoso D. Marcelino Menéndez y Pelayo.

Pero así como existen características regionales en la literatura de las provincias de España,—Andalucía, por ejemplo, o Valencia,—han de existir, y existen, las características nacionales de la producción literaria, todavía informe en cada uno de los países de la América española. No me refiero únicamente a las obras en que se procura el carácter criollo, la descripción de cosas locales. No: cualquier lector avezado a la literatura nuestra discierne sin grande esfuerzo la nacionalidad, sobre todo, de los poetas. Pero observando por conjuntos ¿quién no distingue la poesía cubana, elocuente, a menudo razonadora y aun prosaica, de la dominicana, llena también de ideología, pero más sobria y a la vez más libre en sus movimientos? ¿Quién no distingue entre la facundia, la *difícil facilidad,* la elegancia venezolana, superficial a ratos, y el lirismo metafísico, singular y trascendental de Colombia? ¿Quién no distingue, junto a la marcha lenta y mesurada de la poesía chilena, los ímpetus brillantes y las audacias de la argentina? Y ¿quién, por fin, no distingue entre las manifestaciones de esos

y los demás pueblos de América, este carácter peculiar: el sentimiento discreto, el tono velado, el matiz crepuscular de la poesía mexicana?

Como los paisajes de la altiplanicie de Nueva España, recortados y acentuados por la tenuidad del aire, aridecidos por la sequedad y el frío, se cubren, bajo los cielos de azul pálido, de tonos grises y amarillentos, así la poesía mexicana parece pedirles su tonalidad. La discreción, la sobria mesura, el sentimiento melancólico, crepuscular y otoñal, van concordes con ese otoño perpetuo de las alturas, bien distinto de la eterna primavera fecunda de los trópicos: este otoño de temperaturas discretas, que jamás ofenden, de crepúsculos suaves y de noches serenas.

Así descubrimos la poesía mexicana desde que se define: poesía de tonos suaves, de emociones discretas. Así la vemos, poco antes de la independencia, en los *Ratos tristes,* efusiones vertidas en notas que a veces alcanzan cristalina delicadeza, por Fray Manuel de Navarrete; luego en José Joaquín Pesado, sobre todo en sus finos paisajes *Sitios y escenas de Orizaba y Córdoba,* que de seguro requerían más vigoroso pincel, pero a través de los cuales se entrevé un mundo pictórico de extraordinaria fascinación; en las canciones místicas de los poetas religiosos de mediados del siglo (Arango, Guzmán, Martínez); en la estoica filosofía de los tercetos de Ignacio Ramírez; en las añoranzas que llenan los versos de Riva Palacio; en la grave inspiración clásica de Pagaza y de Othón; en *Pax animae* y *Non omnis moriar,* los más penetrantes y profundos acentos de Gutiérrez Nájera, poeta otoñal entre todos, "flor de otoño del romanticismo mexicano", como magistralmente le llamó D. Justo Sierra; por último, en las emociones delicadas y la solemne meditación de nuestros más amables poetas de hoy, Nervo, Urbina, González Martínez. Excepciones, desde luego, las hay: en Gutiérrez Nájera *(Después)* y en Othón *(Idilio salvaje)* encontramos notas intensas, gritos apasionados; y no serían tan grandes poetas como son si les faltaran. Los poetas nacidos en la tierra baja, como Carpio y Altamirano, nos han dado paisajes ardientes. Y sobre todo, me diréis, Díaz Mirón. ¡Ah, sí! Díaz Mirón, que es de los poetas mexicanos nacidos en regiones tórridas, refleja en sus grandes odas los ímpetus de la tierra cálida, y en los cuadros del *Idilio,* las reverberaciones del sol tropical. Pero a Díaz Mirón debemos también canciones delicadas como la *Barcarola* y la melancólica *Nox,* filosofía serena, como en la oda *A un profeta,* y

paisajes tristes, teñidos de emoción crepuscular, como el incomparable *Toque:*

¿Dó está la enredadera, que no tiende
como un penacho su verdor oscuro
sobre la tapia gris? La hiedra prende
su triste harapo al ulcerado muro.

Si el paisaje mexicano, con su tonalidad gris, se ha entrado en la poesía, ¿cómo no había de entrarse en la pintura? No hace mucho, por una de las inacabables ordenaciones que sufren las galerías de la Academia de Bellas Artes, vinieron a quedar frente a frente, en los muros de una sala, los pintores españoles y los mexicanos contemporáneos. Bastaba llegarse al salón para observar el contraste brusco: de un lado, la cálida opulencia del rojo y del oro, los azules y púrpuras violentos del mar, la alegre luz del sol, las flores vívidas, la carne de las mujeres, en las telas de Sorolla, de Bilbao, de Benedito, de Chicharro, de Carlos Vásquez; del otro, los paños negros, las caras melancólicas, las flores pálidas, los ambientes grises, en los lienzos de Juan Telles, de Fernán Gedovius, de Angel Zárraga, de Diego Rivera, de Francisco de la Torre [2].

Así, en medio a la opulencia del teatro español en los siglos de oro, en medio a la abundancia y el despilfarro de Lope, de Calderón y de Tirso, el mexicano Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza da una nota de discreción y sobriedad. No es espejismo de la distancia. Acudamos a su contemporáneo D. Juan Pérez de Montalván y veremos que nos dice en la *Memoria de los que escriben comedias en Castilla,* al final de su miscelánea *Para todos* [3]:

"D. Juan Ruiz de Alarcón las dispone con tal novedad, ingenio, y extrañeza, que no hai Comedia suya que no tenga mucho que admirar, y nada que reprehender, que después de averse escrito tanto es gran muestra de su caudal fertilíssimo."

Si la singularidad de Alarcón se advirtió desde entonces ¿cómo después nadie ensayó explicarla? Abiertamente dígase: Alarcón sólo ha dado temas, por lo general, a estudios académicos; y el juicio académico típico, cualesquiera que sean sus méritos en el análisis paciente y la averiguación minuciosa, desconoce las altas funciones de la crítica: la síntesis, la reconstrucción de la vida espiritual que dió vida a la obra de arte, y la renovación—cada vez que sea necesaria—de los valores literarios. *Azorín* pide la revisión

de los clásicos del idioma. No la revisión: para muchos de ellos hace falta la lectura inicial. Están por juzgar: sobre ellos se trasmiten de generación en generación frases vagas, huecas y sin sentido. Fuera de la magna obra de Menéndez y Pelayo (a quien con grave error se confundiría entre los críticos académicos), fuera de excepcionales monografías, no se ha juzgado aún la literatura española [4].

La crítica académica—y especialmente sus más ilustres representantes en este asunto, Hartzenbusch y Fernández Guerra,—dió por sentado que Alarcón, a quien tradicionalmente se contaba entre los jefes del teatro nacional, había de ser tan español como Lope o Tirso. El desdén metropolitano, aun inconsciente y sin malicia, ayudado de la pereza, vedaba buscar las raíces del carácter propio de Alarcón en su nacionalidad. ¿Cómo la lejana colonia había de engendrar un verdadero *ingenio de la corte?* La patria, en este caso, resultaba mero accidente.

Hoy debemos pensar que no. Y ¿no nos dan ejemplo los españoles mismos, reclamando para su literatura a los Sénecas y a Quintiliano, a Lucano y a Marcial, así como a Jubenco y a Prudencio?

Alarcón nació en la ciudad de México hacia 1580: toda probabilidad se inclina a esa fecha. Marchó a España en 1600 o poco antes. Después de cinco años en Salamanca y tres en Sevilla, volvió al país en 1608 y se graduó de Licenciado en Derecho por la antigua Universidad de México. De aquí, suponía Fernández Guerra, regresó a Europa en 1611. D. Nicolás Rangel acaba de descubrir que salió de aquí a mediados de 1613, cuando su célebre biógrafo lo imaginaba estrenando comedias en Madrid. Es de creer que a la Corte no llegara hasta 1614. A los treinta y tres años de edad, más o menos, abandonó definitivamente su patria: en España vivió veintiseis más, hasta su muerte. Hombre orgulloso, pero discreto, acaso no habría sido víctima de las acres costumbres literarias de su tiempo si no mediaran su deformidad física y su color moreno (a que parece aludir Lope en una carta), como de mestizo: aunque no hay probabilidad de que lo fuese. Publicó sólo dos volúmenes de comedias, en 1628 y en 1634; sumando las rigurosamente auténticas y exclusivamente suyas (veintitrés apenas) con las dudosas y escritas en colaboración, no llegan a treinta y cinco, mientras que son proverbiales las mil ochocientas de Lope, las ochocientas de Calderón y las cuatrocientas de Tirso. De seguro comenzó a

componerlas antes de 1614, y tal vez algunas escribió aquí: de una de ellas, *El semejante a sí mismo,* se juzga probable; y tanto ésta como *Mudarse por mejorarse* (que ofrece varias semejanzas con la anterior) contiene palabras y expresiones que, sin dejar de ser castizas, se emplean más en México, hoy, que en ningún otro país de lengua castellana. Posibilidad tuvo de representarlas aquí, pues se edificó teatro hacia 1597 (el de D. Francisco de León) y se estilaban

fiesta y comedias, nuevas cada día,

según testimonio de Bernardo de Valbuena, en su brillante poema de *La grandeza Mexicana.* Colaboró, por los años 1619 a 1623, con el maestro Tirso de Molina, y en *La villana de Vallecas* utilizaron ambos sus recuerdos de América: Alarcón, los de su patria; Tirso, los de la isla de Santo Domingo, donde estuvo de 1616 a 1618 [5].

Estos datos aproximados fundan la que llamaré presunción material de *mexicanismo* a favor de D. Juan Ruiz. No bastarían, sin embargo, y exigen el complemento de la prueba psicológica. La curiosa observación de Montalván, citada mil veces, nunca explicada, como que sugirió al fin a Mr. James Fitz Maurice-Kelly el planteo de problema: ''Ruiz de Alarcón—dice—es menos genuinamente nacional que todos ellos (Lope, Tirso, Calderón), y la verdadera individualidad, la *extrañeza,* que Montalván advirtió en él con cierta perplejidad, le hace ser mejor apreciado por los extranjeros que en su propio país (España).''

Menos español que sus rivales: tampoco escapó al egregio Wolff el percibirlo, aunque se contentó con indicarlo de paso. Pero limitemos esta idea. El teatro español de la época áurea, que busca su fórmula definitiva con las escuelas de Sevilla y de Valencia, la alcanza en Lope, y la impone durante cien años de esplendor, hasta agotarla, hasta su muerte en los aciagos comienzos del siglo XVIII. No es, sin duda, la más perfecta forma de arte dramático. No es sencilla y *directa,* como el teatro del pueblo helénico, como el teatro de los pueblos germánicos,—el de Shakespeare, el de Goethe, el de Ibsen, también el de Wagner:—animada lucha de apariencias individuales, a cuyo través se asoma el espíritu para más profunda intuición de los destinos. Es una fórmula artificiosa, la de la *comedia,* que pretende vivir por sí sola, bastarse a sí misma, justificarse por su poder de atracción, de *diversión,* en suma. Dentro de ella caben, y los hubo, grandes casos divinos y humanos; mas

no siempre su realidad profunda vence al artificio. Aun el auto sacramental, diverso por su objeto y su carácter, soporta la pesadumbre de la casi indomable ficción alegórica.

Así y todo, más amplia y rica es la fórmula española que la francesa de los siglos XVII y XVIII. No vuelvo a la arcaica querella. No discuto valer de autores. Pongo a Molière entre mis favoritos y jamás huyo de Corneille ni de Racine, aunque sí de los centenares de volúmenes que sobre ellos escriben sus compatriotas, empeñados en sorprenderles tantos secretos como a Platón o a Dante. Digo sólo que la fórmula del teatro francés, que tuvo su arquetipo en la existencia cortesana, sujeta a corto espacio y pocos movimientos y mesurada expresión (por mucho que estas condiciones permitan, más que otras ningunas, penetrar hondamente en el elemento cómico de los usos sociales y crear la especie peculiar de la *comedia de costumbres),* es fórmula menos libre, menos variada y animada, que la española, hecha para divertir, con su brío y agitación, a una sociedad de vida más ardiente y más franca.

La necesidad de movimiento: esa es la característica de la vida española de los siglos áureos. Y ese movimiento, que se desparrama en guerras y navegaciones, que acomete magnas empresas religiosas y políticas, es el que en la literatura hace de la *Celestina,* del *Lazarillo,* del *Quijote,* ejemplos iniciales de realismo *activo,* no meramente descriptivo o analítico; que en los conceptistas y culteranos se ejercita de imprevisto modo, consumiéndose en perpetuo esfuerzo de invención; y que por fin en el teatro, convierte la vida en la apariencia de rápido e ingenioso mecanismo.

Nadie como Lope de Vega para dominar ese mecanismo (en buena parte invento suyo) y someterlo a toda suerte de combinaciones, multiplicando así los modelos que inmediatamente adoptó España entera. Dentro del mecanismo de Lope cupieron desde la vaciedad absoluta hasta la más vigorosa *humanidad;* pocas veces la tesis; nunca, quizás, el problema ético o filosófico. En Tirso, en Calderón, por un momento en tal o cual otro dramaturgo, como Mira de Mescua, esos problemas entraron e hicieron al teatro español lanzarse en vuelos vertiginosos, rara vez con absoluto equilibrio, siempre con la plenitud de la audacia romántica.

En medio de este teatro artificioso, pero rico y brillante, D. Juan Ruiz de Alarcón manifestó personalidad singular. Entróse como aprendiz por los caminos que abrió Lope, y lo mismo ensaya la tragedia grandilocuente (en el *Anticristo)* que la comedia extra-

vagante (en *La cueva de Salamanca).* Quiere, pues, conocer todos los recursos del mecanismo y medir sus propias fuerzas; día llega en que se da cuenta de sus capacidades reales, y entonces cultiva y perfecciona su huerto cerrado. No es rico en dones de poeta: carece por completo de virtud lírica; versifica con limpieza (salvo en los endecasílabos) y a veces con elegancia. No es audaz y pródigo como su maestro y enemigo, Lope, como sus amigos y rivales: es discreto (como mexicano), escribe poco, pule mucho, y se propone dar a sus comedias significación y sentido claros. No modifica, en apariencia, la fórmula del teatro español (por eso superficialmente no se le distingue entre sus émulos, y puede suponérsele tan español como ellos); pero internamente su fórmula es otra.

El mundo de la comedia de Alarcón es, en lo exterior, el mismo mundo de la escuela de Lope: galanes nobles que pretenden, contra otros de su categoría, o más altos, a menudo príncipes, a damas vigiladas, no por madres que jamás existen, sino por padres, hermanos, o tíos; enredos e intrigas de amor; conflictos de honor por el decoro femenino o la emulación de los caballeros; amor irreflexivo en el hombre, afición variable en la mujer; solución, la que salga, distribuyéndose matrimonios aun innecesarios o inconvenientes. Pero este mundo, que en la obra de los dramaturgos peninsulares, vive y se agita vertiginosamente, anudando y reanudando conflictos como en compleja danza de figuras, en Alarcón se mueve con menos rapidez: su marcha, su desarrollo son más mesurados y más calculados, sometidos a una lógica más estricta (salvo los desenlaces). Ya señaló en él Hartzenbusch "la brevedad de los diálogos, el cuidado constante de evitar las repeticiones y la manera singular y rápida de cortar a veces los actos" (y las escenas). No se excede, si se le juzga comparativamente, en los enredos; mucho menos en las palabras; reduce los monólogos, las digresiones, los arranques líricos, las largas pláticas y disputas, llenas de brillantes juegos de ingenio. Sólo los relatos suelen ser largos, por excesivo deseo de explicación, de lógica dramática. Sobre el ímpetu y la prodigalidad del español europeo que creó y divulgó el mecanismo de la *comedia,* se ha impuesto, como fuerza moderadora, la prudente sobriedad, la discreción del mexicano. Y son también de mexicano los dones de observación. La observación maliciosa y aguda, hecha con espíritu satírico, no es privilegio de ningún pueblo; pero si bien el español la expresa con abundancia y desgarro (¿y qué mejor ejemplo, en las letras, que las inacabables diatribas de Que-

vedo?), el mexicano la guarda socarronamente para lanzarla, bajo concisa fórmula, en oportunidad inesperada. Las observaciones breves, las réplicas imprevistas, las fórmulas epigramáticas, abundan en Alarcón, y constituyen uno de los atractivos de su teatro. Y bastaría comparar, para este argumento, los enconados ataques que le dirigieron Quevedo mismo, y Lope y Góngora, y otros ingenios eminentes,—si en esta ocasión mezquinos,—con las sobrias respuestas de Alarcón, por vía alusiva, en sus comedias, particularmente aquella, no ya satírica sino amarga, de *Los pechos privilegiados* (acto tercero, escena tercera):

> Culpa a aquel que, de su alma
> olvidando los defectos,
> graceja con apodar
> los que otro tiene en el cuerpo.

La observación de los caracteres y las costumbres es el recurso fundamental y constante de Alarcón, mientras que en sus émulos es incidental: y nótese que digo la observación, no la reproducción espontánea de las costumbres ni la libre creación de los caracteres, en que no les vence. Este propósito de observación incesante se subordina a otro más alto: el fin moral, el deseo de dar a una verdad ética aspecto convincente de realidad artística.

Alarcón crea, dentro del antiguo teatro español, la especie, en éste solitaria, sin antecedentes calificados ni sucesión inmediata, de la *comedia de costumbres.* No sólo la crea para España, sino también para Francia: imitándole, traduciéndole, no sólo, a una lengua diversa sino a un sistema artístico diverso, Corneille introduce en Francia con *Le Menteur,* la alta comedia, que iba a ser en manos de Molière labor fina y profunda. Esa comedia, al extender su imperio por todo el siglo XVIII, vuelve a entrar en España, para alcanzar nuevo apogeo, un tanto pálido, con D. Leandro Fernández de Moratín y su escuela, en la cual figura, significativamente, otro mexicano de discreta personalidad artística: D. Manuel Eduardo de Gorostiza.

Aunque en Lope se hallen obras cercanas al tipo, como *El premio del bien hablar,* nunca podrá confundirse su arte espontáneo y sin tesis con el reflexivo y bien orientado de Alarcón.

Al llegar aquí debo recordaros que mi tesis no pretende ser absoluta; debo insistir en que la nacionalidad no explica por completo al hombre. Las dotes de observación de nuestro dramaturgo, que coinciden con las de su pueblo, no son todo su caudal artísti-

co: lo superior en él es la trasmutación de elementos morales en elementos estéticos, dón rara vez concedido a los creadores. Alarcón es singular, por eso, no sólo en la literatura española sino en la literatura universal.

Su nacionalidad no nos da la razón de su poder supremo; sólo su vida nos ayuda a comprender cómo se desarrolló. En un hombre de alto espíritu, como el suyo, la desgracia aguza la sensibilidad y estimula el pensar; y cuando la desgracia es perpetua e indestructible, la hiperestesia espiritual lleva fatalmente a una actitud y a un concepto de la vida hondamente definidos y tal vez excesivos. Ejemplo clarísimo el de Leopardi.

En el caso de Alarcón, orgulloso y discreto, observador reflexivo, la dura experiencia social le llevó a formar un código de ética, práctica, cuyos preceptos reaparecen a cada paso en las comedias. No es, una ética que esté en franco desacuerdo con la de los hidalgos de entonces, pero sí señala rumbos particulares que a veces importan modificaciones. Piensa que vale más (usaré las clásicas expresiones de Schopenhauer) *lo que se es* que *lo que se tiene* o *lo que se representa.* Vale más la virtud que el talento, y ambos más que los títulos de nobleza; pero éstos valen más que los favores del poderoso, y más, mucho más, que el dinero. Ya se ve: D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza vivió mucho tiempo con escasa fortuna (así se nos dice en la relación, erróneamente atribuída a Cervantes, de las fiestas celebradas en Sevilla, el año de 1606 por la cofradía literaria de los Jiménez de Ensiso, de la que era socio el mexicano); él mismo alude a sus dificultades y estrecheces de pretendiente, y sólo en la madurez alcanzó la posición económica apetecible. En cambio, sus títulos de nobleza eran excelentes, como que su padre descendía de los Alarcones de Cuenca, ennoblecidos en el siglo XII, y de la ilustrísima casa de los Mendoza, que en el siglo XVII contaba con sesenta mayorazgos (entre ellos ducados, condados y marquesados) y de cuyas diversas ramas habían salido el primer almirante de Castilla en el siglo XIV y el primer virrey de México en el XVI y, para las letras, D. Pedro López de Ayala, el Marqués de Santillana, los dos Manrique, Garcilaso de la Vega, D. Diego Hurtado de Mendoza. Alarcón nos dice en todos los tonos y en todas las comedias—punto menos—la incomparable nobleza de su estirpe: debilidad que le conocieron en su época y que le censura en su rebuscado y venenoso estilo Cristóbal Suárez de Figueroa.

El honor—desde luego!—El honor debe ser cuidadosa preocupación de hombre o de mujer; y debe oponerse, como principio superior, a toda categoría social, que sea la realeza. Las nociones morales no pueden ser derogadas por ningún hombre, aunque sea rey, ni por motivo alguno, aunque sea la pasión más legítima (el amor, o la defensa personal, o el castigo por deber familiar, supervivencias de moral antehistórica). Entre las virtudes ¡qué alta es la piedad! Alarcón llega a pronunciarse contra el duelo, y sobre todo, contra el deseo de matar. Además, le son particularmente caras las virtudes que pueden llamarse *lógicas:* la sinceridad, la lealtad, la gratitud, así como la regla práctica que debe complementarlas: la discreción. Y por último, hay una virtud de tercer orden que estimaba en mucho: la cortesía. Vosotros, quizá, extrañaréis se os diga que ésta es muy de México; pero yo, que no nací aquí, sé lo que es. Acaso la cortesía mexicana, en buena parte, haya recibido influencia de la cortesanía indígena. Esta era proverbial precisamente en los tiempos de nuestro dramaturgo: "cortés como un indio mexicano", dice en el *Marcos de Obregón* Vicente Espinel. A fines del mismo siglo XVII decía el venerable Palafox, al hablar de las *Virtudes del indio:* "la cortesía es grandísima". Más tarde, en el siglo XIX ¿no fué la cortesía mexicana uno de los rasgos que mejor observaron los sagaces ojos de Madame Calderón de la Barca? ¿No la observan todos los viajeros? Alarcón mismo fué, sin duda, muy cortés: Quevedo, con su irrefrenable maledicencia, le llamaba "mosca y zalamero". Y en sus comedias se nota una abundancia de expresiones de cortesía y amabilidad que contrasta con la usual omisión de ellas en los dramaturgos peninsulares.

Grande cosa,—piensa—es el amor; ¿pero es posible alcanzarlo? La mujer es voluble, inconstante, falsa; se enamora del buen talle, o del pomposo título, o—cosa peor—del dinero. Sobre todo, la abominable, la mezquina mujer de Madrid, que vive soñando con que la obsequien en las tiendas de plateros. La amistad es afecto más desinteresado, más firme, más seguro. Y ¡cómo no había de ser esa la experiencia del dramaturgo!

El interés que brinda este conjunto de concepto sobre la vida humana es que se les ve aparecer constantemente como motivos de acción, como estímulos de conducta. No hay en Alarcón tesis que se planteen y desarrollen silogísticamente, como en ciertos dramas del siglo XIX; no surgen tampoco bruscamente, con ocasión de con-

flictos excepcionales, como en *García del Castañar* o *El Alcalde de Zalamea.* (Pues el teatro de los españoles europeos, fuera de los casos extraordinarios, se contenta con normas convencionales, en las que no se paran largas mientes). No: las ideas morales de este que fué ''moralista entre hombres de imaginación'' circulan libre y normalmente, y se incorporan al tejido de la comedia, sin pesar sobre ellas ni convertirlas en disertación metódica. Por lo común, aparecen bajo forma breve, concisa, como incidentes del diálogo; o bien se encarnan en un ejemplo, tanto más convincente cuanto que no es un tipo unilateral: tal es el Don García de *La verdad sospechosa* y el Don Mendo de *Las paredes oyen* (ejemplos *a contrario)* o el Garci Ruiz de Alarcón de *Los favores del mundo* y el Marqués Don Fadrique de *Ganar amigos.*

El dón de crear personajes es el tercero de los grandes dones de Alarcón. Para desarrollarlo le valió de mucho el gran desenvolvimiento del teatro español, cuya libertad romántica (semejante a la del inglés *isabelino)* permitía mostrar a los personajes en todas las situaciones interesantes para la acción, cualesquiera que fuesen el lugar y el tiempo; y así, bajo el principio de unidad lógica que impone a sus caracteres, gozan éstos de extenso margen para manifestarse como seres capaces de aficiones diversas. No sólo son individualidades con vida amplia, sino que su creador los trata con simpatía: a las mujeres, no tanto (oponiéndose en esto a su compañero ocasional, Tirso); a los protagonistas masculinos, sí, aun a los viciosos. Por momentos diríase que en *La verdad sospechosa* Alarcón está de parte de Don García, y hasta esperamos que prorrumpa en un elogio de la mentira, digno del ingenio de Mark Twain o de Oscar Wilde. Y ¿qué personaje hay, en todo el teatro español, de tan curiosa fisonomía como *Don Domingo de Don Blas,* apologista de la conducta lógica y de la vida sencilla, sin cuidado del qué dirán; paradójico en apariencia pero profundamente humano; personaje digno de la literatura inglesa, en opinión de Wolff; digno de Bernard Shaw, puede afirmarse hoy?

Pero además, en el mundo alarconiano se dulcifica la vida turbulenta, de perpetua lucha e intriga, que reina en el drama de Lope o de Tirso, así como la vida de la colonia era mucho más tranquila que la de la metrópoli: se está más en la casa que en la calle; no siempre hay desafíos; hay más discreción y tolerancia en la conducta; las relaciones humanas son más fáciles, y los afectos, especialmente la amistad, se manifiestan de modo más normal

e íntimo, con menos aparato de conflicto, de excepción y de prueba. El propósito moral y el temperamento meditativo de Alarcón iluminan con pálida luz y tiñen de gris melancólico este mundo estético, dibujado con líneas claras y firmes, más regular y más sereno que el de los dramaturgos españoles, pero sin sus riquezas de color y forma.

Todas estas cualidades, que en parte se derivan de su propio genio, original e irreducible, en parte de su experiencia de la vida, y en parte de su nacionalidad y educación mexicanas, todas ellas, colocadas dentro del marco de la tradición literaria española, hacen de Alarcón, como magistralmente dijo Menéndez y Pelayo en brevísimo juicio que ojalá hubiese ampliado, ''el clásico de un teatro romántico (a semejanza de Ben Jonson en Inglaterra), sin quebrantar la fórmula de aquel teatro ni amenguar los derechos de la imaginación en aras de una preceptiva estrecha o de un dogmatismo ético;'' dramaturgo que encontró ''por instinto o por estudio aquel punto cuasi imperceptible en que la emoción moral llega a ser fuente de emoción estética, y sin aparato pedagógico, a la vez que conmueve el alma y enciende la fantasía, adoctrina el entendimiento como en escuela de virtud, generosidad y cortesía.''

Artista de espíritu clásico (entendida esta designación en el sentido de artista sobrio y reflexivo), Alarcón revela en su orientación misma su carácter nacional. Acaso parezca exageración desmedida atribuir tales tendencias clásicas a un país, como México, que nunca ha podido, como ninguno de sus hermanos de América, formarse una cultura propia, disciplinada y superior. Pero dentro de las imperfecciones inherentes a la vida colonial, México fué el más clásico solar de la cultura española en el Nuevo Mundo: fué aquí donde se extendió más y dió mayor caudal de frutos. ¿Qué otro pueblo de América—ni el Perú siquiera—recibió falange de humanistas comparable con la que vino a México a seguidas de la conquista,—los que desde luego trajeron la imprenta, la Universidad, las letras latinas y castellanas? ¿Qué otro pueblo de América sería capaz de ostentar un esplendor de cultura autóctona, y por igual científica y artística, como el de México en el siglo XVIII? Y dentro de esa cultura, el espíritu mexicano mostró siempre afición al ideal clásico de la antigüedad. México produjo a dos, y educó a uno, de los mejores poetas modernos en lengua latina, los jesuítas Abad, Alegre, Landivar, lejanos y brillantes discípulos del arte, lleno de sutiles secretos de perfección, de Horacio

y de Virgilio. La afición al espíritu clásico, sobre todo al de Roma, nunca ha faltado en México: y no necesito aducir ejemplos. Menéndez y Pelayo no pudo dejar de observarlo: México es, dice, ''país de arraigadas tradiciones clásicas, a las cuales por uno u otro camino vuelve siempre''.

No está, pues, fuera de las tendencias del espíritu mexicano Juan Ruiz de Alarcón al revelarse clásico de espíritu, tanto por su disciplina artística (en la que, bien se comprende, es el primero entre todos sus compatriotas), como por sus aficiones a la literatura del Lacio, por su afinidad tantas veces señalada, con la musa sobria y pensativa de Terencio. Pero su espontánea disciplina, por lo que tenía de clásica, nunca le impidió apreciar el valor del arte de su tiempo (nunca ha sido del clásico vivir en desacuerdo con su época); no sólo adoptó el sistema dramático de Lope, y puso en él su nueva orientación, sino que estudió con interés toda la literatura de entonces: hay en él reminiscencias, por ejemplo, de Quevedo y de Cervantes (aunque no autorizan, ni con mucho, para tenerle por discípulo de éste, como pretendió Fernández Guerra) y aun del romance popular, con no ser el suyo un espíritu popular, sino aristocrático.

Por eso, hay en su obra ensayos que no pertenecen al tipo de comedia que desarrolló y perfeccionó. De ellos, el más importante es *El tejedor de Segovia*, brillante drama novelesco de extravagante asunto romántico, pero a través del cual se descubre la musa propia de Alarcón, predicando contra la matanza y definiendo la suprema nobleza. Ni debe olvidarse el *Anticristo,* tragedia religiosa inferior a las de Calderón y Tirso, de argumento a ratos monstruoso; pero donde sobresale, por sus actitudes hieráticas, la figura de Sofía, y donde se encuentran pasajes de los más elocuentes de su autor, los que más se acercan al tono lírico (así el que comienza: Babilonia, Babilonia...).

Tiene la comedia dos grandes tradiciones, que suelen llamarse, recortando el sentido de las palabras, romántica y clásica o poética y realista. Ambas reconocen como base necesaria la creación de la vida estética, de personajes activos y situaciones ingeniosas; pero la primera se entrega desinteresadamente a la imaginación, a la alegría de vivir, a las emociones amables, al deseo de ideales sencillos, y confina a veces con el idilio y con la utopía, como en *Las*

Aves de Aristófanes y *La Tempestad* de Shakespeare: la segunda quiere ser espejo de la vida social y crítica en acción de las costumbres, se ciñe a la observación exacta de hábitos y caracteres y a menudo se aproxima a la tarea del moralista psicólogo, como Teofastro o Montaigne. De la primera han gustado ingenios mayores: Aristófanes y Shakespeare, Lope y Tirso. Los representantes de la segunda son artistas más limitados, pero admirables señores de su dominio, cultores perfectos y delicados. De su tradición es patriarca Menandro: a ella pertenecen Plauto y Terencio, Ben Jonson, Molière y su numerosa escuela. Alarcón es su representante de genio en la literatura española,—muy por encima de Moratín y su grupo,—y acaso México deba contar como blasón propio haber dado base, con elementos de carácter nacional, a la constitución de esa personalidad singular y gloriosa.

NOTAS

1 No falta quien considere que, si las diferencias entre el espíritu español y el americano, no son muy esenciales y profundas hoy, menos habían de serlo en los tiempos de Alarcón. Pero es un error. La diferenciación se produjo desde el siglo de la conquista (apunta razones D. Justo Sierra en su *Evolución Política de México*) y se manifiesta, por ejemplo, en los acres sonetos mexicanos, descubiertos por el insigne García Icazbalceta en la *Sumaria relación de las cosas de Nueva España* de Baltasar Dorantes de Carranza, contra los españoles peninsulares que aquí venían justamente por los años en que nació Alarcón; como *pendant* puede citarse la censura que hace de los indianos Cristóbal Suárez de Figueroa hacia el final del Alivio VI en *El Pasajero* (1617). Abundan en la literatura de los siglos de oro, pasajes relativos al carácter de los indianos, que estiman perfectamente definido. Y en 1604 (fecha en que el cultivo de las letras se hallaba prodigiosamente extendido en México) se publicó la *Grandeza Mexicana* de Valbuena, de la cual data, según Menéndez y Pelayo, el nacimiento de la poesía americana propiamente dicha. Sobre la vida colonial, las obras de D. Joaquín García Icazbalceta y el *México Viejo* de D. Luis González Obregón, son el mejor archivo de noticias para quien no quiera acudir a los libros antiguos.

2 Sería largo, y aquí estaría fuera de lugar, citar ejemplos que demostrasen las diferencias entre las literaturas de los diversos países de América. No faltan indicaciones, que me servirían para apoyar mi tesis, en los prólogos de D. Marcelino Menéndez y Pelayo a la *Antología de poetas hispano-americanos* (4 volúmenes, Madrid, 1893-1895); prólogos que se han reimpreso con el título de *Historia de la poesía hispano-americana* (2 volúmenes, Madrid, 1912-1913) y que constituyen el mejor libro escrito hasta ahora, aunque incompleto, sobre las letras castellanas del Nuevo Mundo. También habría mucho que espigar en obras de escritores nuestros, menos vastas que las del crítico español: por ejemplo, las de los peruanos D. Francisco y D. Ventura García Calderón y D. José de la Riva Agüero, relativas, ya a su propio país, ya a todo el continente. La República Argentina es, sin duda, la que cuenta con más extensa literatura de estudio psico-sociológico nacional (obras de Ramos Mejía, Bunge y otros). Sobre la psicología del pueblo cubano se deben muy perspicaces observaciones a D. Manuel Márquez Sterling y al malogrado Jesús Castellanos, muerto en mitad de su admirable labor de cultura, así como al ilustre D. Enrique José Varona. Sobre Santo Domingo—mi país,—obras diversas de D. Federico García Godoy, D. Américo Lugo y D. Tulio M. Cesteros. Acerca de una y otra Antillas he apuntado yo mis ideas, antes de ahora, en trabajos sueltos.

Con relación a México, no se ha ensayado aún el estudio general de la psicología del pueblo. Fuera de trabajos más o menos audaces, pero rara vez completos, como los ingeniosos y poco convincentes de D. Francisco Bulnes, las mejores observaciones suelen hallarse en páginas de historiadores: ningunas como las sagaces y profundas de D. Justo Sierra en *La evolución política de México* (parte de la obra *México: su evolución social,* que contiene otros trabajos dignos también de consulta en este respecto, como los de D. Manuel Sánchez Mármol y de D. Ezequiel A. Chávez). El estudio del espíritu mexicano en el arte ha comenzado a dar materia, en estos últimos años, a diversos trabajos parciales. Así el brillante pero inconcluso trabajo de D. Alfonso Reyes sobre *El paisaje en la poesía mexicana del siglo XIX* (México, 1911) y las interesantes conferencias de D. Federico E. Mariscal, en la Universidad Popular Mexicana, sobre la arquitectura. Así también las conferencias de la serie organizada por el Sr. D. Francisco J. de Gamoneda en la Librería General, y a la cual pertenece esta mía: *La literatura mexicana,* por D. Luis G. Urbina; *Música popular mexicana,* por D. Manuel M. Ponce; *La novela mexicana,* por D. Federico Gamboa; *La arquitectura colonial en México,* por D. Jesús T. Acevedo. Urbina bosqueja rápidamente la psicología nacional, señalando como rasgos distintivos en la producción literaria la melancolía, sin olvidar los aspectos secundarios, como la malicia epigramática. Ponce atribuye también carácter melancólico a la música mexicana, y—circunstancia curiosa—se refiere a su concordancia con las horas crepusculares en que suele oírsela.

(3) El *Para todos,* de Montalván, se publicó en 1632. Poseo edición de Sevilla, 1738.

(4) Los trabajos más conocidos sobre nuestro dramaturgo son el libro de D. Luis Fernández Guerra y Orbe, *D. Juan Ruiz de Alarcón y Mendoza* premiado por la Real Academia Española, Madrid, 1871, y el estudio de D. Juan Eugenio Hartzenbusch, que precede al volumen de *Comedias* en la Biblioteca de Rivadeneyra, 1852. El libro de Fernández Guerra goza de reputación excesiva: como trabajo biográfico, es peligrosísimo, pues expone como igualmente verdaderos las suposiciones y los datos ciertos, omitiendo además, con frecuencia, los documentos en que funda estos últimos; como trabajo crítico, es caprichoso y de poca sustancia. No negaré, sin embargo, los buenos servicios de investigación y de ordenación, y aun de reconstrucción histórica, que se deben al distinguido académico. D. Marcelino Menéndez y Pelayo, que antes elogiaba el libro, señaló después sus defectos en el prólogo a los estudios *Del siglo de oro,* de D.ª Blanca de los Ríos de Lampércz (Madrid, 1910). Mucho mejor son el estudio y las notas de Hartzenbusch; contienen observaciones críticas muy jugosas.

Poco puede sacarse hoy de los agradables juicios de D. Alberto Lista, o de las notas de García Suelto y otros escritores de cuyas opiniones hizo extractos Hartzenbusch en la Biblioteca Rivadeneyra. Mucho menos del trabajo de Philarète-Chasles, hábil y entusiasta, pero muy mal informado; y de las notas de D. Isaac Núñez Arenas a la edición académica de las obras selectas de Alarcón (3 volúmenes, 1887).

El estudio de Ferdinand Joseph Wolff, en su trabajo sobre la historia del drama español (*Estudio sobre la historia de las literaturas castellana y portuguesa,* 1859; traducción castellana de Unamuno, con notas de Menéndez y Pelayo), es excelente, pero de carácter principalmente informativo. El de Adolph Friedrich von Schack (*Historia de la literatura y el arte dramático en España,* 1845-46; traducción castellana de D. Eduardo de Mier) es superficial, como suyo. Tiene más interés el ensayo de M. Ed. Barry, al frente de su edición de *La verdad sospechosa* (Colección Merimée, París, 1897; reimpresa en 1904 y después sin fecha hacia 1910).

(5) Fernández Guerra, al publicar su libro, no había obtenido aún la partida de bautismo de Alarcón, y fijaba conjeturalmente la fecha de su nacimiento hacia 1580 u 81, negando además, a mi juicio con acierto, que fuese del dramaturgo la partida de un Juan Ruiz nacido en México en 1572. Menéndez y Pelayo, en sus notas a la traducción de los *Estudios* de Wolff, dice que ya se ha encontrado la verdadera partida de bautismo; igual cosa asegura M. Barry; pero ni uno ni otro indican dónde se ha publicado ni por quién. Sé, por noticias privadas recientes, que D. Emilio Cotarelo y Mori refiere estos hechos: D. Luis Fernández Guerra le había manifestado que el Arzobispo de México (sin duda Monseñor Labastida) le envió al fin la partida de bautismo de Alarcón; pero cuando preguntó a los herederos del biógrafo por el documento, no dieron con él. Esta contradicción me hace creer que no se ha descubierto la partida: aquí, donde hubo de parecer, nadie sabe de ella, y D. José María de Agreda, que revisó

todos los archivos parroquiales de la capital, declara no haberla encontrado. Probablemente el año del nacimiento del poeta, 1580 (que M. Ernest Mérimée da como seguro en su *Précis d'histoire de la littérature espagnole*), se obtuvo de su testamento, publicado por D. Jacinto Octavio Picón, pero que no he podido ver.

La próxima publicación de los documentos hallados en el archivo de la antigua Universidad de México por D. Nicolás Rangel demostrará plenamente que vivió aquí cinco años a su vuelta de España. Los versos escritos en elogio del *Desengaño de fortuna*, del Dr. Careaga, publicado en 1612, pudieron ser escritos antes de la vuelta a América en 1608. Además, el Sr. Rangel espera probar que nunca fué teniente de corregidor aquí, como se afirmaba. Los nuevos datos se publicarán en el Boletín de la Biblioteca Nacional.

M. Barry es responsable de la teoría según la cual *La villana de Vallecas* es obra de Alarcón y Tirso. La teoría me parece plausible; la comedia es indudablemente de Tirso en su plan general y en la mayoría de sus escenas, y entre las alusiones a cosas de América abundan más las antillanas (acto II, escena IX) que las de México (acto I, escena IV), pero al mismo tiempo ciertas escenas en que figura D. Pedro de Mendoza hacen pensar en la mano de Alarcón. Sobre la fecha del viaje de Tirso a Santo Domingo debe consultarse a D.ª Blanca de los Ríos de Lampérez, *Del siglo de oro*, página 28, nota, pues corrige un olvido del mismo dramaturgo en que no pudieron reparar Menéndez y Pelayo ni Cotarelo.

Pienso, para cuando disponga de tiempo, ensayar nueva clasificación cronológica de las obras de Alarcón. Sin llegar al extremo de Hartzenbusch, que afirmó a tres comedias fecha de 1599 o 1600, sí creo que varias fueron escritas cuando el autor no contaba con medios de llevarlas al teatro: *La culpa busca la pena*, pongo por caso, es inhábil por extremo. Paréceme que hay por lo menos dos períodos en la carrera de Alarcón: uno de ensayo y otro de madurez, que acaso estén divididos por el año de 1614, en que comienza el que llamaré período madrileño. Aun en el de ensayo, podrían señalarse dos subdivisiones: años de Salamanca y Sevilla (1600-1608) y años de México (1608-1613). Al primer período pertenecen quizás: *La culpa busca la pena*. *El desdichado en fingir*, *La cueva de Salamanca*, *Quien mal anda en mal acaba*, *La industria y la suerte*, *Mudarse por mejorarse*, *El semejante a sí mismo*, y aun otras que se habían juzgado posteriores, como *La manganilla de Melilla*; al segundo es indudable que corresponden: *La verdad sospechosa*, *Los favores del mundo*, *Las paredes oyen*, *Ganar amigos*, *El examen de maridos*, *No hay mal que por bien no venga o Don Domingo de Don Blas*, *Los pechos privilegiados*.

Para llevar a buen término una clasificación que sustituya a las de Hartzenbusch y Fernández Guerra, se debe, después de tomar en cuenta datos históricos ciertos, por desgracia pocos, tratar de establecer criterios fundados en el estudio mismo de las obras. Estos criterios podrían tomar en cuenta los elementos siguientes:

I. Sustitución de la moral convencional de la *comedia* por los conceptos morales propiamente alarconianos: éstos se presentan cada vez más claros y precisos.

II. Evolución del *gracioso*, que va dejando de serlo para convertirse en criado más o menos discreto. Acaso la obra que señala el momento de transición sea *Los favores del mundo* (ver la escena II del acto II).

III. Fórmulas de cortesía: acaso disminuyen a medida que está más lejos la salida de México. Son aún muy notorias en *La verdad sospechosa*, *Los favores del mundo* y *Ganar amigos*.

IV. Alusiones a México y personajes procedentes del Nuevo Mundo: van desapareciendo con los años.

V. Reminiscencias literarias: las hay, tanto clásicas como contemporáneas, en las comedias del primer período; luego desaparecen. Las alusiones personales sí continúan: las relativas a Lope, primero en elogio y luego en censura, son buena ayuda cronólogica.

VI. Dominio de la técnica teatral: mayor, necesariamente, con los años.

VII. Procedimientos de estilo: por ejemplo, finales enumerativos de discurso, como en *La culpa busca la pena*, *Quien mal anda en mal acaba*, *La manganilla de Melilla*; más tarde desaparecen. Dejos culteranos, de tarde en tarde: nunca desaparecen del todo; acaso hay error en atribuirlos a influencia gongorina y solamente sean resabios de la expresión amanerada, pintoresca y llena de alusiones mitológicas, que se estimaba entonces necesaria para la galantería.

VIII. Metros: con el tiempo paréceme que emplea cada vez menos el endecasílabo (en que nunca fué muy feliz) y menos aún los versos cortos menores de ocho sílabas. Es digno de atención el empleo del soneto en *El semejante a sí mismo*, *Mudarse por mejorarse*, *La prueba de las promesas*, *El dueño de las estrellas*, *Los favores del mundo* y *Las paredes oyen*. El soneto fué muy usado por Lope y Tirso en sus comedias; menos ya por Calderón, y mucho menos por el dramaturgo mexicano.

Las comedias de Alarcón de seguro no salieron a la luz sino después de sufrir retoques, y acaso, aunque con graves riesgos, pudiera en algunas dicernirse *capas* superpuestas. Es evidente que no todas las impresas en 1634 son posteriores a las impresas en 1628. Y que él fuese amigo de retocar y rehacer sus propias obras lo debiera probar *Quién engaña más a quién*, refundición de *El desdichado en fingir*: Fernández Guerra estima que el *rifacimento* es del mismo Alarcón y aduce buenas razones en pro; pero Menéndez y Pelayo opina terminantemente en contra, en nota (sin explicaciones) a los *Estudios de Wolff*. Así y todo, más me inclino a la primera opinión que a la segundo. Hartzenbusch creía que fuesen de Alarcón mismo trozos de la refundición. La escena inicial del primer acto, por ejemplo, parece demasiado culterana para suya; pero sí surgieren su mano pormenores que no existían en la obra primitiva, incluso la reminiscencia de *Las paredes oyen* que señaló Fernández Guerra.

Sobre la ortología de Alarcón trae buenos datos el libro *Ortología clásica de la lengua castellana* (Madrid, 1911), de D. Felipe Robles Dégano, que le llama "el príncipe de nuestros ortólogos".

Después de pronunciada esta conferencia, el autor dió otras seis en que desarrolló e ilustró puntos tratados aquí sintéticamente, como parte de breve curso extraordinario en la Universidad, durante el mes de Enero de 1914.

Posteriormente la bibliografía alarconiana se ha enriquecido con la edición de *Las Paredes Oyen*, que acaba de hacer la profesora de Smith College, Miss Caroline B. Bourland (New York, Henry Holt Co., 1914). Mi compañero de labores en la Universidad de México, Alfonso Reyes, prepara una edición crítica de dos comedias en Madrid.

Por desgracia, D. Nicolás Rangel no ha logrado todavía (a causa de los trastornos políticos del país) publicar sus importantes descubrimientos sobre la vida de Alarcón.
